

# O melodrama em contexto pós-colonial: uma análise de “Água” (2005) <sup>1</sup>

Juily J. S. MANGHIRMALANI<sup>2</sup>  
Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, SP

## Resumo

Este artigo propõe discutir o melodrama quando inserido no contexto pós-colonial e transnacional, tendo como objeto de estudo o filme “Água” (2005) de Deepa Mehta. Para isso, serão levantados conceitos relacionados à ideia de nação e cinema nacional, como ferramentas de construção do imaginário coletivo na modernidade. Depois, a revisão do melodrama quando visto dentro do cinema sul-asiático para melhor compreensão da análise de uma sequência deste filme indo-canadense.

**Palavras-chave:** cinema; melodrama; transnacional; pós-colonial; Água.

## Introdução

No final do século XVIII, por influência da corrente iluminista, ocorre a Revolução Francesa. Um marco na história ocidental, momento de diversas mudanças políticas e epistemológicas. A Revolução motivou diversos embates sociais, nos quais estruturas monarcas e o pensamento religioso perderam o domínio sobre a ordem social. A secularização e o estabelecimento de estados-nação configuraram uma nova estrutura econômica e social ao ocidente moderno. Nesta nova sociedade, que se pretendia laica, iniciaram estudos sobre a ideia de nação e a necessidade de um novo sistema de crenças que mantivessem a ordem dentro do corpo social.

Fazendo uso das teorias de Benedict Anderson, que se refere à nação como uma “comunidade imaginada”; de Peter Brooks, que discorre sobre a “imaginação melodramática” como um novo sistema de controle da moral; e das teorias de autoras indianas, focadas especificamente no imaginário das sociedades sul-asiáticas; este artigo vai busca discorrer sobre alguns dos mecanismos de manutenção do “ideal de nação” e do “imaginário melodramático” específicos ao cinema indiano e ao filme transnacional de Deepa Mehta, “Água” (2005).”

---

<sup>1</sup> Exemplo: Trabalho apresentado no GP Cinema, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar, email: juilymalani@gmail.com

## O paradigma ocidental

Os estados-nação, frutos da modernidade e da secularização, cunharam um cenário político e social descentralizado. Benedict Anderson ao examinar a ascensão de sentimentos nacionalistas no período passa a compreender a nação como uma formulação do imaginário social. Em sua análise, o autor considera que a nação é “uma comunidade política imaginada”, limitada e soberana. Anderson a entende como “imaginada” por cada membro da nação não poder conhecer e nem poder ouvir falar de todos os seus companheiros, embora exista em seu imaginário a ideia de comunhão. Seria também “soberana”, por se estruturar sobre a lacuna deixada pela queda do Antigo Regime. Assim como pode ser considerada “comunidade” por ser “concebida como uma profunda camaradagem horizontal.”<sup>3</sup>

Seguindo as mesmas concepções de Anderson, Stuart Hall afirma que para a ideia de nação ser consolidada, é preciso que haja um vínculo que una esta sociedade: a história dessa cultura. O teórico selecionou elementos principais para explicar como esta história é compartilhada. A “narrativa” para ação é uma das formas fundamentais de manutenção da memória coletiva, seja na forma em que essa é narrada na literatura, na mídia ou na cultura popular. A “continuidade” histórica de caráter atemporal (decorrente de tradições) e a ênfase nas origens é perpetuada de diversas formas no imaginário da população. As “práticas inventadas”, de natureza ritualística ou simbólica, através da repetição, constroem um passado histórico coerente e compreensível, que culmina por contribuir com a ideia de continuidade. Destes modos, a origem histórica da nação, que se encontra em um passado remotamente distante, se torna mítico. Sendo reconhecido na teoria de Hall como o “mito fundacional” de uma nação, um dos elementos compartilhados pelos integrantes de uma mesma comunidade e que cumprem por torná-la possível.<sup>4</sup>

Ella Shohat e Robert Stam reafirmam que nação é um conceito artificial, produto moderno e imposto a um grupo de indivíduos através de histórias nacionais que exibem, em grande escala, a continuidade de temas. Para os autores o cinema se tornou, em seu pouco mais de cem anos de sua existência, um grande construtor cultural:

---

<sup>3</sup> BENEDICT, A. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp.34.

<sup>4</sup> STUART, H. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011, pp.52.

a autoconfiança nacional, compreendida, em geral, como a pré-condição para a nacionalidade – ou seja, a crença generalizada de que indivíduos distintos compartilham origens comuns, condições, localizações e aspirações – associou-se amplamente às ficções cinematográficas.<sup>5</sup>

Graeme Turner entende o cinema como uma prática social, para ele “o cinema não reflete nem registra a realidade”<sup>6</sup> e sim constrói, através de códigos, quadros de realidade capazes de representar “convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação.” O que permite que discussões sobre a modernidade e a nação sejam possíveis de ser feitas através das obras cinematográficas.

Peter Brooks traz uma nova contribuição a relação de como as obras narrativas estabeleceram com a identidade de grupos de determinadas comunidades, através de seus estudos sobre “imaginação melodramática”. Brooks entende o melodrama para além de um gênero narrativo, mas como uma percepção de mundo, relacionada com o período da modernidade:

Melodrama é uma forma para uma era pós-sagrada, na qual a polarização e a hiperdramatização de forças em conflito representam a necessidade de localizar e fazer evidente, legível e operativas aquelas grandes escolhas de maneiras de ser que acreditamos ser de fundamental importância mesmo que a gente não possa derivá-las de nenhum sistema de crenças.<sup>7</sup>

O período da modernidade está diretamente ligado aos processos de transformações do mundo medieval para o secularizado, no qual a lógica capitalista de consumo, a crescente urbanização e a individualização do sujeito exercem grande influência na ordem social. O melodrama, dentro de narrativas populares, está vinculado ao contexto histórico de “um mundo instável, dessacralizado, onde a gerência da vida privada e pública já não se faz através de instâncias centralizadoras”<sup>8</sup>, onde a moral é revista, não sendo mais uma determinação clerical ou monarca.

---

<sup>5</sup> SHOHAT, E. e STAM, R. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 144.

<sup>6</sup> GRAEME, T. *Cinema como Prática Social*. São Paulo: Summus, 1997, pág. 128.

<sup>7</sup> BROOKS, P. *The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995., pp.viii.

<sup>8</sup> MARIANA B. *Realidade Lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*, tese de doutorado, Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2007, pp. 93.

Sendo assim, o melodrama assume a função de “encenar para uma esfera popular e massiva a constituição da subjetividade moderna e desestabilidade de revolução”<sup>9</sup> se tornando a nova força moralizante e reguladora da vida privada.

Ao longo do século XIX, este modo se consolida como representante das “lágrimas não contidas” (mobilização sentimental), tendo narrativa e estética exacerbadas o melodrama passa a ser relacionado com a esfera do feminino, a ser reconhecido pela polarização superficial da trama entre bem e o mal e pelo emprego do excesso como reiterador de símbolos. Todos estes fatores contribuíram para a configuração de uma narrativa relacionando ao modo um caráter pedagógico.

O melodrama acaba por operar estratégias de interação e aproximação com o público através da narrativa. Os personagens, de forma pedagógica e antagônica, se tornam representantes dos valores morais que serão confrontados no filme. O engajamento, mobilização de sentimentos como compaixão e comoção, que a narrativa busca criar entre público e determinado personagem, estabelece o valor moral que a obra melodramática pretende transmitir para a sua audiência. Com isso, compondo desse modo uma imaginação melodramática que pode ser compartilhada por determinado grupo social submetido a uma leitura preferencial. Segundo Mariana Baltar, este modelo pedagógico trabalha de duas formas:

de um lado, o “ensinamento” através de um regime que privilegia o envolvimento sensório-sentimental e, de outro, um certo sentido de pedagogização, e, por vezes, até mesmo domesticação, do lugar das sensações e sentimentos na experiência da modernidade.<sup>10</sup>

Peter Brooks vai chamar de “moral oculta” esta reordenação do mundo moderno articulado através da consciência individual das pessoas. Brooks compreende a moral implícita como um ensinamento ou advertência presentes em narrativas melodramáticas, que possuem o intuito de “orientar” o espectador. Os antigos valores espirituais estão mascarados dentro e na superfície da realidade, em que o efeito moralizante é dado sem explicações e funciona como uma forma de ressacralização, baseando-se em valores morais de virtuosidade e vilania, “o bem e o

---

<sup>9</sup> MARIANA B. **Realidade Lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**, tese de doutorado, Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2007, pp. 106.

<sup>10</sup> Ibid., pp.91.

mal identificados da mesma maneira que as pessoas podem ser identificadas”<sup>11</sup>. Colocando assim, as escolhas feitas sobre o poder de intuições e sentimentos do indivíduo.

Ismail Xavier entende o melodrama como “teatro do bem” e “teatro do mal”, em que através da performance a emoção ganha corpo e visibilidade, como por exemplo, através do sofrimento da vítima, na forma de catarse<sup>12</sup>. E também como cenário ideal de possíveis representações negociadas que estão em conflito ou em sintonia com a nova ordem social, como as questões de classe, etnias, sexualidade e nações.<sup>13</sup>

É no interior do cotidiano e da vida privada que essas representações são colocadas, onde as leis e a moral soberana estão expostas e se transformam em reguladoras primordiais do sujeito moderno.

Para adentrar no melodrama presente no filme de Deepa Mehta, é preciso antes compreender como este opera dentro do cinema indiano.

## **O melodrama indiano**

O secularismo é uma das características da modernidade, porém este se deu de forma diferenciada em diferentes comunidades ao redor do globo. Estudos recentes afirmam que é necessário questionar o secularismo produzido em locais fora do domínio ocidental, como por exemplo no território sul-asiático, onde existem estudos sobre uma possível modernidade hindu e islâmica.

É preciso ter em mente que existem duas formas de compreender o secularismo: “uma como prática política ou doutrina e outra como categoria epistêmica ou ontologia”<sup>14</sup>. Na Índia, este assunto é tratado principalmente na asa política e dentro da indústria cinematográfica, o secularismo é interpretado como a possibilidade de respeito mútuo por todas as religiões. No entanto, há uma constante nos filmes indianos em fazer referências a rituais religiosos hindus e muçulmanos,

---

<sup>11</sup> BROOKS, P. *The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, pp. 16.

<sup>12</sup> “Segundo Aristóteles, a catarse refere-se à purificação das almas por meio de uma descarga emocional provocada por um drama.” Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Catarse>. Acesso em 16/07/2015.

<sup>13</sup> XAVIER, I. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 87-89.

<sup>14</sup> DWYER, R. *Filming the Gods – Religion and Indian Cinema*. USA and Canada: Routledge, 2006, pp.132.

como sequências de adoração à Shiva ou versos de mantras, que revelam uma preocupação nacionalista em preservar a religião e as tradições indianas.

Ira Bhaskar analisa gênero, identidade e subjetividade dentro do contexto do cinema hindi<sup>15</sup> (mais conhecido como Bollywood), a fim de responder questões específicas deste cinema sobre a modernidade e o melodrama.

Melodrama é aqui visto como uma das mais populares e contínuas formas culturais em que crises contemporâneas são cinematicamente representadas e negociadas. Emergente de períodos de transição do sagrado para o moderno, o “melodrama é visto como negociador de traumas de deslocamento de lutas de classe e gênero, respondendo as dúvidas e impasses consequentes da secularização”<sup>16</sup>. Bhaskar entende o melodrama como capaz de narrar intensas experiências de momentos históricos em diferentes culturas. A autora argumenta que o cinema indiano desenvolveu formas de expressões distintas das do ocidente, modelos expressivos e performativos autóctones, responsáveis pelas peculiaridades da linguagem fílmica de Bollywood.

Em três modos distintos, Bhaskar enxerga caminhos pelos quais o cinema popular indiano desenvolveu especificidades sobre o melodrama: primeiro com “a orquestração do desejo” – com a modificação da estrutura social indiana de feudal para moderna logo após sua independência em 1947, diversos filmes dos anos 1950 apresentaram a modernidade como uma ameaça. Os personagens eram cheios de conflitos internos e a única opção seria a autodestruição. Esse ato era frequente quando haviam tentativas de desafiar a divisão de classes (mistura de castas foi um grande assunto na época), a instituição da família e a ordem patriarcal.

O segundo, entendendo o “melo” da palavra melodrama de forma literal e metafórica – Bhaskar enxerga a centralidade e a funcionalidade de canções em filmes como opção para uma linguagem indizível. Estas aparecem de forma hiperbólica e utilizam expressões do desejo do sujeito de forma individual, em uma estética distintivamente indiana.

---

<sup>15</sup> O cinema indiano é constituído por cinco indústrias cinematográficas. Com o crescimento avassalador da cinematografia indiana, cada região seguiu seu próprio padrão dentro desta arte, chamados de Cinemas Regionais. As razões da existência de tantos cinemas são primeiramente as diferenças culturais e de idioma dos estados, que dificultam o intercâmbio de filmes dentro do próprio país.

<sup>16</sup> BHASKAR, I. in GLEDHILL, C. (ed). **Gender meets genre in postwar cinemas**. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2012, pp. 162.

O último, “o idioma e a relação da cultura com o sagrado” – em contraposição com a discussão feita até agora, principalmente por Brooks sobre a moral oculta, este item não corrobora mudanças estruturais dessacralizadas. Dentro da estrutura melodramática indiana, o “tradicional sagrado” é visto de diversas formas e em quase todas as obras. Grande número dos filmes do cinema popular apresentam momentos espirituais em que idiomas antigos aparecem como presentes no dia-a-dia, e assim, ganham importância ao se manifestarem como ritual de afirmação da fé espiritual conectada com a ideia de manutenção de certas tradições na Índia nacionalista moderna.

“A ‘tradição’ reformada, com a espiritualidade como seu núcleo, foi crucial para o domínio interno da cultura nacional que marcou o carácter distintivo da Índia moderna.”<sup>17</sup> Junto com resquícios do colonialismo, a modernidade na Índia gerou na elite do país um olhar crítico sobre a tradição e com o nascer do nacionalismo pró-independência, deu-se início a uma grande autoconfiança nacional.

Por exemplos como o da Índia, a ideia universal de modernidade é crítica da por diversos estudiosos que compreendem a modernidade como particular ao local de estudo. Noções como a de história e secularismo são vistas como globais mas muitas vezes falham quando aplicadas em condições pós-coloniais. Sheetal Majithia é concomitante com o pensamento de Bhaskar e argumenta que devido às condições irregulares que caracterizam as estruturas globais e pós-coloniais, os melodramas emergentes nestes contextos se relacionam de formas diferentes com o secularismo. Para Majithia, o melodrama pós-colonial ganha potencial ao gerar conhecimento e crítica através da “razão afetiva”.

Momentos de razões afetivas emergem através do uso filmico de interrupções, flashbacks, reversão e simultaneidades. Entendimentos contra convencionais dessas características como falhas de representações realistas e os vários modelos de temporalidade que são oferecidos servem como alternativas à linearidade progressiva e teleológica subjacente à modernidade homogênea e secular das narrativas oficiais do estado.<sup>18</sup>

A autora trabalha com a relação do corpo de sujeitos imersos no quadro pós-colonial como meio de fazer sentido a situação em que estes se encontram. Bem como

---

<sup>17</sup> BHASKAR, I. in GLEDHILL, C. (ed). **Gender meets genre in postwar cinemas**. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2012, pp. 172.

<sup>18</sup> SHEETAL, M. **Rethinking Postcolonial Melodrama and Affect**. Toronto: University of Toronto Press, *Modern Drama*, Vol. 58, 2005, pp. 2

seria através do afeto que estes personagens entenderiam suas próprias subjetividades – “seculares, nacionais, étnicas e de gênero”<sup>19</sup>. Convencionalmente a razão é relacionada à mente e o afeto ao corpo, Majithia sugere então que o melodrama pós-colonial representa um modo de compreensão do ser e do outro, onde a mente e o corpo trabalham em conjunto com a recepção das mudanças exteriores da sociedade, que são, através do corpo, aceitas ou reprimidas.

“Água” possui coprodução entre Canadá e Índia e se enquadra no panorama transnacional por sua equipe cruzar fronteiras geopolíticas e padrões de estética e linguagem nacionais. O filme possui códigos de linguagem e narrativos tanto ocidentais quanto os pertencentes ao cinema popular indiano, como as sequências de música e dança. É neste momento em que o melodrama pode ser principalmente detectado em sua obra. E a influência da *Indian New Wave*<sup>20</sup>, que possui interesse em causas sociais, nos filmes de Mehta aparecem com a temática pós-colonial de gênero.

O transnacionalismo enfatiza o movimento entre estados-nações e, simultaneamente, implica também em um estado de mudança; ele interroga compreensões sobre o nacional e transnacional através de críticas oferecidas pelos estudos pós-coloniais, de globalização e diáspora.<sup>21</sup>

A grande variedade de fontes que influenciam o melodrama não são apenas de ordem nacional, mas transnacionais e aparecem em elementos da narrativa, na construção e performance de personagens. No cinema popular da década de 1950 as narrativas melodramáticas eram divididas entre o “bem e o mal, a cidade e o rural, o ocidente e o indiano, sexualidade e pureza, dever e desejo”<sup>22</sup>. Segundo Majithia, o uso excessivo de flashbacks, interrupções, reversão e simultaneidade eram o que reconstituíam o considerado correto sob a visão indiana, encontrando, nestes momentos, a moral oculta que preservava valores espirituais. Apesar de características do melodrama ocidental, teorizado por Peter Brooks aparecerem nos

---

<sup>19</sup> SHEETAL, M. **Rethinking Postcolonial Melodrama and Affect**. Toronto: University of Toronto Press, Modern Drama, Vol. 58, 2005, pp. 20

<sup>20</sup> Nos anos 1950, o cinema de arte indiano ganhou força e reconhecimento internacional com o diretor bengalês Satyajit Rai. Este cinema, com grande teor crítico e com abordagem de questões sociais ficou conhecido como Cinema Paralelo na Índia. A *Indian New Wave* tem como principal influência este cinema de arte e trabalha com assuntos relacionados aos sujeitos pós-coloniais e da diáspora indiana.

<sup>21</sup> DESAI, J. **Beyond Bollywood: the Cultural Politics of South Asian Diasporic Film**. New York/London: Routledge, 2004, pp 9-10.

<sup>22</sup> SHEETAL, M. **Rethinking Postcolonial Melodrama and Affect**. Toronto: University of Toronto Press, Modern Drama, Vol. 58, 2005, pp. 5.



melodramas indianos, como a atuação excessiva e a retórica, a origem da moral oculta é tida de forma diferente. As tradições religiosas aparecem muitas vezes como as coordenadas morais do melodrama pós-colonial indiano.

### **Sinopse de “Água”**

“Água” (2005) é o terceiro filme da “Trilogia dos Elementos”, se passa no final dos anos 1930 e tem como foco as dificuldades vividas por viúvas hindus na cidade de Varanasi, na Índia Britânica em seu momento de pré-independência.

O filme inicia-se com a trajetória de Chuyia ao tornar-se viúva aos 8 anos de idade. Ela é levada pelos pais à um *ashram*<sup>23</sup> onde deverá viver o resto de sua vida em abnegação, conforme a tradição hindu descrita no *Manusmriti*<sup>24</sup>. Logo ao entrar para o mosteiro, torna-se amiga de duas outras viúvas: Shakuntala – personagem de cerca de quarenta anos, alfabetizada e que possui grande devoção espiritual, o contínuo contato com um guru externo faz com que ela comece a questionar as imposições sociais relacionadas a situação das viúvas; e Kalyani – jovem moça, bela e analfabeta, personagem que compartilha com Chuyia o amor pela liberdade fora do *ashram* em que vivem. Ainda criança, Chuyia não compreende sua situação cultural e repete ao longo do filme questionamentos relacionados à sua condição de mulher na sociedade hindu, voz que se torna polifônica com críticas também apresentadas por Shakuntala e Kalyani.

A filosofia nacionalista e de independência indiana, derivada dos líderes políticos Mahatma Gandhi e Jawaharlal Nehru, ganhava visibilidade no momento histórico da Índia no filme. Tais correntes políticas e históricas servem de cenário para a narrativa de “Água”, tanto nas problematizações apresentadas, como nos posicionamentos de dois dos personagens protagonistas que possuem visão progressista, o casal romântico Kalyani e Narayan.

Kalyani passou pelo mesmo percurso de Chuyia ao se tornar viúva ainda muito jovem. Ao entrar para o *ashram*, tornou-se vítima da líder das viúvas (Madhumati) que a obrigou a se prostituir desde muito cedo para sustentar o mosteiro. Narayan possui ensino superior e alto padrão de vida, além de ser da casta mais alta

---

<sup>23</sup> “Local para retiro religioso, ermida espiritual ou mosteiro.” Disponível em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Ashram>> acesso em 15/12/14.

<sup>24</sup> Texto mais antigo e importante do Hinduísmo.

hindu. O rapaz é seguidor das filosofias gandhinianas, inclusive na questão dos direitos das mulheres, entre elas acredita na possibilidade de segundo casamento após se tornarem viúvas. Com este argumento, convence Kalyani a sair do *ashram* e se unir a ele. Porém, ao descobrir que o pai de Narayan era um dos homens que pagavam para passar a noite com ela, Kalyani se suicida ao afogar-se no rio que contorna o vilarejo onde vivem.

Após este acontecimento, a idosa Madhumati perde a fonte de sustentação financeira do mosteiro e envia Chuyia para substituir Kalyani nos serviços de prostituição. Shakuntala ao receber Chuyia machucada e em estado de choque, a carrega até Gandhi que estava de passagem pelo vilarejo. Entrega-a à Narayan que encontrava-se no mesmo trem do líder político e pede a ele que cuide de Chuyia, para que ela tenha um futuro melhor.

### **Análise do melodrama em “Água”**

A sequência a ser analisada comporta algumas características do melodrama pós-colonial como referidas por Ira Bhaskar, no que diz respeito as cenas musicais, e por Sheetal Majithia, em relação a razão afetiva. Além da identificação destas formas narrativas, o filme abrange, em seu subtexto, discussões relacionadas às questões de gênero e a sociedade indiana, temática frequente de melodramas pós-coloniais e filmes transnacionais, que operam rediscutindo a moral oculta estabelecida pelos filmes nacionais canônicos.

A cena começa com Kalyani ao receber uma carta de Narayan pedindo que o encontre em um templo no meio da noite. Uma música não diegética inicia-se e vemos a moça saindo escondida do mosteiro. Dentro da cultura hindu, Kalyani, por ser viúva, não deveria se aproximar de outra pessoa, porém a jovem apaixonada vai ao encontro de Narayan.

A sequência tem a duração de um pouco de mais de dois minutos, começa no minuto 58'10'' do filme e termina no 60'40'' e inicia com uma montagem paralela musicada, composta por dezesseis planos. Quando Kalyani está saindo escondida do mosteiro, Narayan toca sua flauta em frente ao rio, aguardando a amada. A música cessa quando os dois se encontram embaixo de uma grande árvore. A música neste momento possui papel de grande importância ao pontuar um momento significativo do filme através de uma linguagem única, característica do cinema popular indiano.

Para Ira Bhaskar, o cinema indiano utiliza o “melo” de melodrama como uma forma de usar a música em momentos em que informações precisam ser passadas ao espectador mas que a linguagem clássica não daria conta. Para isso é utilizado uma sequência musical, comum em filmes populares da Índia.

A música (e dança) em filmes deste cinema fazem parte da cinematografia indiana desde o cinema mudo. Esta tradição, com base nos teatros clássicos e folclóricos, tiveram continuidade até os tempos de hoje. O cinema popular, mais conhecido como o cinema híndi, é a indústria cinematográfica indiana que mais exporta filmes, especialmente para países que possuem grandes diásporas, como o Reino Unido, Estados Unidos, Canadá e Austrália. Para compreender as influências híbridas e transnacionais da música nos filmes desse cinema e no filme de Deepa Mehta, é preciso compreender algumas grandes forças que tiveram profundo impacto no crescimento deste cinema nacional. São elas: o teatro clássico indiano; o teatro *folk*; o teatro Parsi do século XIX<sup>25</sup>.

O teatro clássico e o *folk*, são responsáveis pelos ricos e sofisticados modos de expressão da cultura clássica indiana, trazendo aos filmes os espetáculos de “dança-drama”. Já o teatro Parsi do século XIX, com maior influência ocidental, destacava-se pelos dramas sociais e históricos, diferentemente dos anteriores, este teatro representava aspectos urbanos, exposto à moldes ocidentais de entretenimento e produção de prazer.

Deepa Mehta utiliza sequências com música para acionar o espectador indiano para um momento de importância na narrativa, dentro deste modelo clássico do cinema indiano.

Este momento musical altera a temporalidade da narrativa, podendo também ser identificado como um momento de “razão afetiva” como proposta por Sheetal Majithia. A teórica propõe que quebras nas linearidades narrativas são vistas como falhas de representações realistas e que é neste momento que a razão afetiva emerge.

A cena de Kalyani ao sair do *ashram* tem o tempo de duração da música não-diegética e pode-se ouvir uma voz feminina enquanto a imagem apresenta a moça andando em direção de Narayan. Quando o rapaz aparece, inicia-se uma voz masculina, fazendo alusão aos sentimentos dos jovens.

---

<sup>25</sup> GOKULSING, K. M. e DISSANAYAKE, W. **Indian Popular Cinema – A Narrative of Cultural Change**. England: Trentham Books Limited, 1998, pp. 17-20.



Como visto acima, o primeiro enquadramento em que o personagem aparece é inteiramente azul escuro com a silhueta de Narayan tocando a flauta em preto. Neste momento, pode-se detectar dentro da narrativa fílmica à alusão do personagem de Narayan ao deus Krishna e à mitologia hindu.

Além dos teatros descritos anteriormente, outras grandes forças tiveram grande impacto no cinema popular indiano, como os dois contos mitológicos “Ramayana” e “Mahabharata”. Eles ensinam as morais e os conceitos hindus, como o *dharma* (ação correta), *artha* (propósito), *kama* (prazer) e *moksha* (liberação). Os contos também fazem a manutenção dos papéis sociais como, por exemplo, a posição de pai, filho, irmão, esposa. “A ideologia central subjacente nos dois épicos é de preservação da ordem social existente e seus valores privilegiados.”<sup>26</sup>

Krishna é um dos deuses mais conhecidos do Hinduísmo, é o oitavo avatar de Vishnu, deus pertencente a maior trindade hindu, junto à Brahma e Shiva. Em sânscrito *krsna* é adjetivo de “negro”, “azul” ou “azul escuro”, como substantivo é utilizado para dar sentido de “noite” ou “escuridão”<sup>27</sup>. Este deus aparece em diversos contos mitológicos, entre eles, o mais importante é o “Mahabharata”. Krishna é normalmente retratado tendo pele negra ou azul, sorridente e por tocar uma flauta. Também conhecido por seu amor romântico pela *gopi* (serviçal) Radha. Krishna é um deus que veio da elite, das castas altas e Radha era uma de suas serviçais.

Para o espectador imerso na cultura mitológica indiana e com o cinema popular, as referências a Krishna estabelecem valores morais de fácil compreensão do

---

<sup>26</sup> GOKULSING, K. M. e DISSANAYAKE, W. **Indian Popular Cinema – A Narrative of Cultural Change**. England: Trentham Books Limited, 1998, pp. 17-20.

<sup>27</sup> Disponível em < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Krishna> > Acesso em 18/12/14

público, sendo intensificada pelo uso da flauta de Narayan e pelas cores do quadro. Assim como a relação amorosa entre os deuses Krishna e Radha, que potencialmente pode ser interpretada refletida nos papéis sociais de Narayan e Kalyani, sendo ele o filho de monarcas, de casta alta, e ela, viúva em abnegação e sendo prostituída.

Jasbir Jain, ao analisar este filme, abre a discussão para uma esfera política da época retratada em “Água”:

Dentro do quadro romântico estilizado da narrativa Radha-Krishna de amor ideal (reforçada através das melodias de fundo), a relação entre Narayan e Kalyani gradualmente floresce. Kalyani começa a trocar olhares que expressam sua confiança e seu status como um igual a Narayan, um amante idealista e Gandhiniano. Seu relacionamento com ele mostra uma abertura para si, sempre que ela está fora dos limites do olhar social que nega esta liberdade. A partir deste "intercâmbio literal de olhares", que são interpretados dentro de uma semântica cultural pelo leitor ou espectador como *insider* cultural, à teorização do "olhar" da diáspora implica uma reflexão global sobre a pitoresca representação poética, enquadrado também a essência da cidade de Benares [Varanasi<sup>28</sup>], cuja fervilhante vida cultural é praticamente estabilizada, pretendida por Mehta talvez para chamar a atenção, exclusivamente, ao isolamento e à vida reclusa das viúvas estigmatizadas.<sup>29</sup>

O filme apresenta uma visão progressista das filosofias hindus no momento de pré-independência indiana, difundidas pelo líder Mahatma Gandhi e tendo Narayan como seu seguidor. Deepa Mehta ao colocar Narayan como uma personificação de Krishna, abre espaço para a compreensão de que as ideologias do personagem são as corretas, em um formato melodramático sacralizado indiano. Esta aproximação pode levar o público indiano a ter, potencialmente, apatia por Narayan e compreender que a moral sacra hindu está em favor do personagem.

## **Conclusão**

Este artigo se propôs a analisar o melodrama pós-colonial situado no cinema transnacional de Deepa Mehta, tendo como objeto de estudo o filme “Água” (2005). O objetivo era verificar a heterogeneidade dos processos de modernidade em comunidades distintas, assumindo a comunidade indiana como contraponto a ocidental genérica.

---

<sup>28</sup> Cidade na Índia para onde as viúvas são normalmente enviadas.

<sup>29</sup> JAIN, J. *Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy*. Jaipur: Rawat Publications, 2007, pp. 207-208.

Inicialmente, foi necessário o referencial teórico de estudos sobre a ideia de nação, como compreendida por Benedict Anderson e Stuart Hall. Os autores defendem que a nação é uma construção realizada no interior do imaginário de grupos sociais após as mudanças políticas e econômicas no início da modernidade.

Em seguida, teóricos sobre cinema como Robert Stam, Ella Shohat e Graeme Turner afirmam que por esta forma de arte ser um grande construtor cultural, ela é uma das maiores difusoras de ideologias nacionais. Este artigo direcionou-se para como a ideia de melodrama é organizada por Peter Brooks em seu livro “Imaginação Melodramática”, em que este modo surgiria como uma nova ordem de crenças para uma sociedade em reformulação social.

A compreensão, advinda de estudos recentes, de que algumas dessas noções formuladas no ocidente não são efetivas dentro de cenários pós-coloniais, caso do cinema indiano, se apresentaram como conceitos chave para o desenvolver desta análise. Sendo assim, agregados os referenciais teóricos de estudiosas como Ira Bhaskar e Sheetal Majithia sobre o melodrama na indústria cinematográfica indiana, principalmente com o uso de músicas e da “razão afetiva”.

Pode-se concluir através da análise que o entendimento de moral oculta nos filmes do cinema indiano e também em “Água” não são realmente dessacralizadas. A cinematografia indiana abriga, em sua forma, contos mitológicos que sugerem ao melodrama pós-colonial uma leitura sacralizada, de grande influência popular, com características específicas da cultura e do cinema sul-asiático. Desta forma, é possível contestar a moral oculta como prevista por Peter Brooks, que pertencente a uma sociedade moderna reformulada, seria necessariamente dessacralizada.

## **Referências bibliográficas**

ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BALTAR, M. **Realidade Lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**, tese de doutorado, Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2007.

BHASKAR, I. in GLEDHILL, Christine. **Gender meets genre in postwar cinemas**. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2012.

BROOKS, P. **The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess.** New Haven and London: Yale University Press, 1995.

DESAI, Jigna. **Beyond Bollywood: the Cultural Politics of South Asian Diasporic Film.** New York/London: Routledge, 2004.

DWYER, R. **Filming the Gods – Religion and Indian Cinema.** USA and Canada: Routledge, 2006.

GOKULSING, K. Moti e DISSANAYAKE, Wimal. **Indian Popular Cinema – A Narrative of Cultural Change.** England: Trentham Books Limited, 1998.

JAIN, Jasbir. **Films, Literature and Culture: Deepa Mehta's Elements Trilogy.** Jaipur: Rawat Publications, 2007.

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

MAJITHIA, S. **Rethinking Postcolonial Melodrama and Affect.** Toronto: University of Toronto Press, *Modern Drama*, Vol. 58, 2005.

SHOHAT, E. e STAM, R. **Crítica da Imagem Eurocêntrica.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TURNER, G. **Cinema como Prática Social.** São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, I. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.